

## Soc/sur/realizm? Dyskusje wokół poetyki realistycznej w czeskiej awangardzie lat trzydziestych –sześćdziesiątych<sup>1</sup>

Kwestia realizmu (pojmowanego z jednej strony jako historyczny nurt artystyczny o określonej poetyce, a z drugiej – szerzej – jako ponadczasowe roszczenie prawdziwości sztuki) pojawia się w awangardzie czeskiej zaskakująco wcześnie. Dziwić to może o tyle, że awangarda w potocznym odbiorze kojarzy się głównie ze sztuką nieprzedstawiającą, a także z radykalnym odrzuceniem realistycznych konwencji reprezentacji, takich jak choćby perspektywa w malarstwie lub też opis w literaturze<sup>2</sup>. Co w tym

<sup>1</sup> Artykuł powstał dzięki wsparciu ze strony programu GAUK Uniwersytetu Karola w Pradze (nr projektu: 585912, „Autobiografické strategie v české a polské postavantgardní poezji”) oraz Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, moduł 2.1 (nr projektu: 21H 12 0212 81, „Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy– innowacja czy naśladownictwo?”).

<sup>2</sup> Dokładniej rzecz ujmując, tendencje antyrealistyczne pojawiają się wraz z przełomem modernistycznym na początku XX wieku. Od samego początku – zwłaszcza w dziedzinie prozy powieściowej – najwyższą stawką w sporze była kwestia prawdy. Autorzy modernistyczni – jak np. Virginia Woolf w eseju *Modern Fiction* (1925) – zarzucali „starym”, dziewiętnastowiecznym realizmowi poprzestawanie na materialnym aspekcie rzeczywistości, z pominięciem jej subiektywnego odczuwania. Co jednak istotne, ambicją prozy modernistycznej bynajmniej nie było odrzucenie realizmu jako takiego, lecz jej spetryfikowanej, merkantylistycznej postaci, stworzenie „nowego realizmu”, który uwzględnił nowe odkrycia w sferze psychologii i epistemologii (psychoanaliza, teoria względności). Postulaty te były realizowane za pomocą nowych technik narracyjnych i przedstawieniowych, takich jak focalizacja, zmiana statusu narratora (narrator pierwszoosobowy, mowa zależna i pozornie zależna, monolog wewnętrzny) czy symultanimizm (zob. P. Morris, *Realism*, London–New York 2003, s. 14–17). W poezji europejskiej przełom modernistyczny oznacza program autonomizacji i odseparowania poezji od literatury (rozumianej jako instytucja oraz jako literatura narracyjna, przedstawiająca i problematyzująca kwestie społeczne, poznawcze itp.). W literaturze czeskiej za najważniejszego teoretyka przełomu modernistycznego można uznać właśnie Karla Teigeego, który kwestii tej poświęcił obszerną historyczną część rozprawy *Manifest poetyzmu* (*Manifest poetismu*, [w:] tegoż, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, Praha 1966; w tłumaczeniu polskim: *Gluchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środ-*

kontekście interesujące, dyskusja na temat realizmu w awangardzie czeskiej obejmowała na przykład debatę na temat (neo)realistycznego charakteru kubizmu, a więc *de facto* pierwszej tendencji *stricto* awangardowej w czeskich sztukach wizualnych. Za neorealistycznym ujęciem kubizmu opowiadał się marszand i krytyk sztuki Vincenc Kramář, który w liście do Karla Teige (z 13 września 1949 roku) twierdził, że punktem wyjścia kubistycznych martwych natur jest zawsze „model zewnętrzny”, można zatem mówić o jego realizmie. Teige oponował, że owszem, punkt wyjścia się zgadza, jednak ów zewnętrzny model zawsze jest kształtowany z użyciem nierealistycznych metod. Teige uznaje kubizm za moment przejściowy w procesie wymiany realizmu zewnętrznego (cała dotychczasowa historia sztuki europejskiej, począwszy od renesansu) na realizm wewnętrzny, czyli – w jego ujęciu – surrealizm. Kubizm, jak pisze Teige we wspomnianym *Manifeście poetyzmu*, jest granicą, „za którą nie sposób już wrócić do atawistycznych metod przedstawiania”, czyli tradycyjnych obrazów sztalugowych: „W kubizmie odkryliśmy moment historyczny, w którym estetyczna aktywność wzroku oddziela się od aktywności praktycznej (przedstawiającej), aby następnie żyć własnym życiem”<sup>3</sup>.

## Karel Teige

Nie bez powodu rekonstrukcję awangardowych teorii realizmu w sztuce rozpoczynam właśnie od Karla Teige. To właśnie on – obok Jindřicha Chalupceckiego i Vratislava Effenbergera – poddaje problem artystycznej reprezentacji rzeczywistości oraz realizmu najgłębszej refleksji. Już w artykule z 1923 roku pod tytułem *Jan Zrzavý* pojawia się niezwykle interesująca i odkrywcza koncepcja realizmu noetycznego:

kowej, tłum. H. Marciniak, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2014 [w druku]). W tekście tym Teige zarysowuje konsekwentne linie rozwojowe poezji i malarstwa Zachodu: rewolucja ekspresji lirycznej, zapoczątkowana przez romantyków i podjęta przez Charles’a Baudelaire’a, znajduje swoje logiczne ujęcie w twórczości Filippa Tommasa Marinettiego i Guillaume’a Apollinaire’a oraz poetystów. Malarstwo wyzwala się z utylitarności w średniowieczu, aby dojść do „ultrafioletowych obrazów” tworzonych za pomocą reflektorów, a także obrazów filmowych. Ujęcie awangardy w tej rozprawie jest o tyle interesujące, że Teige nie stara się wydobywać rewolucyjnego potencjału awangardowej nowości, lecz przedstawia ją jako wynik wszystkich dotychczasowych zmian i przełomów.

<sup>3</sup> K. Teige, *Manifest poetizmu*, dz. cyt., s. 342.

Realizm noetyczny (...), który po ponad czterystu latach zmysłowego malarstwa empirycznego przywraca sztukę jej autentycznym podstawom, czyli poznaniu tego, co rzeczywiste. Jest to wyższy realizm surowej czystości plastycznej, autonomiczny i niezależny formalnie, dokładne przeciwieństwo naśladowczego, wizualnego, optycznie iluzjonistycznego naturalizmu opisowego i tzw. fotograficznego. Realizm ten nie próbuje w sposób naturalny wyczarować na płótnie wycinka rzeczywistości, dosłownej transkrypcji widzianego świata, nie próbuje za pomocą iluzji optycznej oszukać widza i symulować przed nim iluzji rzeczywistości tam, gdzie chodzi o obraz, który jest dziełem bardziej ludzkim niż fotografia. Podczas gdy fotograf wykorzystuje w swej pracy soczewkę i płytkę światłoczułą, artysta pracuje, wykorzystując całe swoje człowieczeństwo. Poznaje świat nie tylko za pośrednictwem wzroku, ale wszystkich zmysłów, intensywnie, szczegółowo. Na podstawie poznania świata w swym wnętrzu lub wspomnieniu kształtuje nowe obrazy, które nie chcą być imitacją czy iluzją rzeczywistości zewnętrznej, ale nową rzeczywistością, na nowo zrodzoną z ducha<sup>4</sup>.

Podsumowując argumentację Teigego: zarzuca on realizmowi empirycznemu redukcjonizm (ograniczenie percepcji świata tylko do zmysłu wzroku, pomijanie tego, co niewidzialne, niefizykalne, trudne do uchwycenia), a także swego rodzaju desemiotyzację artystycznej reprezentacji rzeczywistości – naiwnie patrzymy na obraz jako coś „naturalnego”, stanowiącego bezpośredni transfer rzeczywistości na płótno, pomijanie znakowego aspektu tego przedstawienia. Wątek ten jest o tyle ciekawy, że przypomina o wiele późniejsze rozważania krytyków (choćby Rosalind Krauss czy Rolanda Barthes'a) na ten sam temat. Kolejnym zarzutem jest arbitralny pseudoobiektywizm sztuki realistycznej, która to, co zewnętrzne, uznaje za jedyną rzeczywistość domagającą się przedstawienia, w dodatku intersubiektywnie dostępną.

Kryzys funkcji poznawczej i przedstawiającej sztuki znajduje się u źródeł moderny artystycznej, zarówno jeśli chodzi o kierunki artystyczne (na przykład kubizm), jak i refleksję teoretyczną – jako przykład wspomnieć wystarczy formalizm i strukturalizm, pod których silnym wpływem znajdowała się awangarda czeska. Wiąże się on z poczuciem utraty bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością i swoistej niewinności (naiwności?) poznawczej; uświadomieniem sobie znakowego i kulturowo zapośredniczonego charakteru doświadczenia. Kolejną inspiracją intelektualną jest psychoanaliza wraz jej koncepcją rzeczywistości psychicznej. Czynnikiem społeczno-historycznym, który wywierał niezaprzeczalny wpływ na

<sup>4</sup> K. Teige, *Jan Zrzavý*, [w:] tegoż, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Praha 1994, s. 218.

refleksję awangardzystów nad problemem realizmu, było silne poczucie derealizacji i utraty rzeczywistości, które pojawia się w drugiej połowie lat trzydziestych, w związku z wydarzeniami politycznymi (1938 – układ monachijski, 1948 – tak zwany zwycięski luty, czyli pucz komunistyczny). Odczucia te kulminują właśnie w 1948 roku i latach późniejszych, kiedy to wszelka działalność awangardowa zostaje zakazana, większość przedstawicieli awangardy emigruje lub schodzi do podziemia, a wcześniejszy optymizm historyczny zastępuje poczucie nierzeczywistości otaczającego, ideologicznie zmanipulowanego świata. W tym kontekście niezwykle istotny okazuje się stosunek Teigeo do socrealizmu.

W roku 1935 Teige publikuje artykuł zatytułowany *Socialistický realismus a surrealismus* (*Realizm socjalistyczny i surrealizm*). W tekście tym nie dostrzega żadnej sprzeczności między oboma kierunkami, którym wyznaczona zostaje wspólna misja: przeciwstawienie się tradycyjnemu, dziewiętnastowiecznemu „starorealizmowi” powieściowemu, którego głównym środkiem reprezentacji jest opis. Nie bez powodu autor redukuje tu realizm do kategorii czysto historycznej i przebrzmiałej: kierunku, który wyłonił się w XIX wieku, jego zapleczem ideologicznym był kapitalizm, społecznym – klasa mieszczańska, a główną dziedziną produkcji – powieść. Teige uderza tu w czeską tradycję powieści realistycznej, wyrastającą z odródnienia narodowego i mającą charakter silnie zideologizowany (tak zwany realizm narodowy). Wszystko po to, aby na bazie tego odrzucenia skonstruować paralelę między surrealizmem a socrealizmem, które łączą siły w „jednym nurcie liryzmu socrealistycznego życia”. Propozycją pozytywną jest tu kategoria „realizmu dialektycznego”, który znosi sprzeczności między rzeczywistością zewnętrzną a jej obróbką w sferze psychicznej. Snując utopijne wizje zniesienia bariery między Wschodem a Zachodem i między reprezentacją rzeczywistości psychicznej a przedstawieniem codziennego życia klasy pracującej, Teige w sumie niewiele pisze o konkretnych aspektach poetyki socrealistycznej czy też o postulatach formalnych lub ideologicznych, co jest o tyle ciekawe, że w roku 1935 musiano już wiedzieć co nieco o ustaleniach Zjazdu Pisarzy Radzieckich w Moskwie (1934), referacie Maksyma Gorkiego czy koncepcjach Anatolija Łunaczarskiego i Aleksandra Woronskiego. Z podobnej perspektywy pisany jest obszerny esej *Deset let surrealismu* (*Dziesięć lat surrealizmu*) z roku 1934: Teige odrzuca tu pojawiające się coraz częściej zarzuty dotyczące burżuazyjnego charakteru surrealizmu, szkicując wizję jego niezakłóconej współpracy z realizmem socjalistycznym, polegającej na innowacyjnym reprezentowaniu

„nowej” rzeczywistości człowieka wyzwolonego z konwenansów społecznych i presji walki klasowej. Co istotne, teoretyk, poczynawszy od pierwszych manifestów surrealizmu, podkreśla jego niesupranaturalistyczny charakter; rzeczywistość przyrodzona i materialna przenika się z nadrzeczywistością na zasadzie naczyn połączonych.

Już w roku 1938 zapisał Teige do poetyki socrealistycznej oraz życia literackiego w ZSRR, organizowanego i kontrolowanego przez państwo, stygnie, co przejawia się w manifestie *Surrealismus proti proudu* (*Surrealizm pod prąd*), który stanowi odpowiedź na agresywne ataki wobec surrealizmu ze strony bardziej lewicowo nastawionych pisarzy i teoretyków literatury (między innymi byłego surrealisty Vítězslava Nezvala, Juliusa Fučíka oraz Ladislava Štolla, który po wojnie stanie się naczelnym stalinowskim krytykiem literatury czeskiej i słowackiej). Wyrazem całkowitej socrealistycznej deziluzji Teigeego jest obszerny esej pod tytułem *Realismus (Realizm)* pisany w latach 1949–1950, w którym ponownie podejmuje próbę obrony surrealizmu przed jego krytykami z obozu socrealistycznego, a także powraca do swojej koncepcji realizmu jako uniwersalnej, cyklicznie powracającej tendencji w sztuce, przeciwstawianej bliżej niesprecyzowanej tendencji „irrealistycznej” (Teige zalicza tu na przykład kubizm i abstrakcjonizm), która również ma charakter ponadczasowy. Pojęcie „dialektycznego realizmu” zarezerwowane zostaje – po odrzuceniu socrealizmu jako poetyki całkowicie niezdolnej do spełnienia owej niezmiennej potrzeby poznawania rzeczywistości poprzez sztukę – wyłącznie dla surrealizmu, który syntetyzuje dialektyczną antynomię rzeczywistości i fantazji, świadomości i snu, poznawania i odczuwania. Surrealizm wnosi zatem istotny element psychologiczny, związany z poznaniem, które dla Teigeego stanowi kluczowy aspekt realizmu. Czym jest więc realizm?

Realizm jest intencjonalnym opisywaniem natury, które asymptotycznie zbliża się do realnego pierwowzoru; jest to sztuka żyjąca w bezpośrednim kontakcie z powierzchnią rzeczywistości, którą przedstawia według zasady możliwie największego proporcjonalnego podobieństwa. Realizm chce opisywać rzeczy, które są takie, jakie są, bez świadomych idealizacji i stylizacji, czyli zwyczajne fakty dnia codziennego i świata doczesnego, w formie, która wprowadzi uparcie trzymać się swego modelu, ale która przecież nie zamierza fotograficznie, dosłownie jej kopiować<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> K. Teige, *Realismus*, [w:] tegoż, *Vývojové proměny v umění*, Praha 1966, s. 29.

Realizm socjalistyczny ostatecznie przemieszcza się więc na biegunowej „idealizacji i stylizacji”, na którym od dawna już znajduje się dwiętnastowieczny realizm opisowy, krytykowany za tuzinkowość, anegdotyczność i redukcjonizm. Już w 1947 roku, w ramach debaty o surrealizmie (przy okazji wystawy *Mezinárodní surrealismus*, która stanowi ostatni epizod legalnego surrealizmu w powojennej Czechosłowacji i zarazem formalne zamknięcie pierwszego okresu jego rozwoju) Teige ostro i z właściwą sobie swadą utożsamia socrealizm z przebrzmiałym „realistycznym rytuałem”, całkowicie go odrzucając:

(...) wytwory artystów kultywujących ów najbardziej realistyczny rytuał, składających przysięgi na sztandar starej czy nowej rzeczywistości, są (w porównaniu z dziełami, w których żyje świat wyobraźni) bezwartościowym śmieciem bez wyrazu, nudnym jak urząd powiatowy. (...) żadna ze sztuk nie jest w takim stopniu niezdolna do uchwycenia rzeczywistości, jak właśnie realizm; uchwycenie i ogarnięcie rzeczywistości, zanurzenie się w głębiej jej tajemnicy po prostu nie jest w mocy sztuki programowo realistycznej. Stosunek surrealizmu do realizmu socjalistycznego jest dzisiaj całkowicie negatywny<sup>6</sup>.

W kolejnych latach Teige kontynuuje apologię surrealizmu. W ankiecie przeprowadzonej na potrzeby samizdatowej publikacji zbiorowej *Bliženci (Bližněta, 1951)* twierdzi, że nurt ten nie tylko „prowadzi człowieka do królestwa snów”, ale również „uczy go nowego spojrzenia na ignorowane aspekty rzeczywistości i pozwala mu, aby interpretował je on zgodnie ze swymi potrzebami i pragnieniami”<sup>7</sup>. Wraz z postępującym uczuciem derealizacji rzeczywistości zawłaszczanej przez ideologię, Teige coraz pozytywniej waloryzuje element magiczny w realizmie – element wyobraźni i fantazji, subwersywnie podważający rzeczywistość zewnętrzną: „w surrealizmie i malarstwie poetyckim rzeczywistość żyje pełnią życia, podczas gdy realizm jest organicznie niezdolny do ogarnięcia rzeczywistości”<sup>8</sup>. Mowa tu coraz częściej o „surrealności” zamiast realności; kategoria ta w wydaniu późnego Teigego prefiguruje koncepcję irracjonalności, która jest pojęciem kluczowym dla surrealizmu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz epoki późniejszej, właściwie aż do lat osiemdziesiątych.

<sup>6</sup> K. Teige, *Mezinárodní surrealismus*, [w:] tegoż, *Osvobozování života a poezie*, dz. cyt., s. 555.

<sup>7</sup> K. Teige, *Odpovědi na anketu* (1951), [w:] tamże, s. 411–412.

<sup>8</sup> K. Teige, *Z dopisů Karla Teigeho*, „Analogon” 1969, nr 1, s. 68.

## Jindřich Chalupecký

Stosunkowo wcześniej do dyskusji na temat realizmu i jego stosunku wobec surrealizmu z jednej strony, z drugiej zaś – oficjalnie forsowanego socrealizmu wkracza Jindřich Chalupecký, pisząc artykuł *Slovo o situaci nadrealizmu u nás* (*Słowo o sytuacji nadrealizmu u nas*, 1936). Chalupecký na wstępie proponuje rozróżnienie dwu znaczeń pojęcia „surrealizm”: w ujęciu węższym jest to grupa skupiona wokół André Bretona, a w ujęciu szerszym – próba stworzenia organizacji kulturowej o znaczeniu międzynarodowym. Jaki jest stosunek tej organizacji do „ducha nowoczesnego”, dla którego znamienna jest – według autora – zasadnicza niepewność poznawcza? „Rzeczywistość znajduje się w kryzysie. (...) Ciągłe na nowo rozgrzebywany jest problem tego, co prawdziwe, aby w końcu w niepewności, we wszystkich możliwościach niepewności dostrzeżono ostatnią i najpewniejszą pewność”<sup>9</sup>.

Niedocenionym wkładem nadrealizmu (Chalupecký konsekwentnie zamiast surrealizmu stosuje właśnie ten termin) w sztukę nowoczesną było zdaniem Chalupeckiego wytrwałe i kategoryczne podkreślanie etycznego, nie zaś dekoracyjnego charakteru sztuki. Sztuka, nie mogąc być już dłużej ucieczką od życia, staje się jego narzędziem. Nadrealizm uwolnił język poetycki od starych klisz, sam jednak błyskawicznie zaczął produkować klisze nowe: „metody poetyckie przestają być rodzajem życia, aby znowu po staremu stać się zwykłą *manière de dire*”<sup>10</sup>.

W kluczowym eseju-manifeście *Svět, v němž žijeme* (*Świat, w którym żyjemy*, 1940) Chalupecký zbliża się do sposobu myślenia i argumentacji Teigego: w sztuce nowoczesnej zanika klasyczny repertuar oraz hierarchia tematów i motywów dzieł sztuki (których reliktem był między innymi właśnie deskryptywny powieściowy realizm, z jego skonwencjonalizowanym zasobem tematów, przepełnionym stereotypami). Nie oznacza to jednak początku epoki „sztuki bez tematu” czy sztuki bezprzedmiotowej (malarstwa abstrakcyjnego i poezji będącej „arabeską słów”); wręcz przeciwnie, dochodzi do rozszerzenia kręgu tematycznego, awansu tematów, które do tej pory nie miały do niej wstępu. Jednym z nich jest rzeczywistość psychiczna, którą uosabia sen:

<sup>9</sup> J. Chalupecký, *Slovo o situaci nadrealizmu u nás*, [w:] tegoż, *Obhajoba umění, 1934–1948*, Praha 1991, s. 36.

<sup>10</sup> Tamże, s. 43.

Ileż to razy egzemplifikacji sztuki poszukiwano we śnie; a przecież bojaźliwość ludzka wymieniła sobie sen na marzenie, na zadowolone zestawianie prostych, bezpiecznych, życzliwych, zmyślonych artefaktów, nie odważwszy się wyciągnąć nauki z potęgi snu, który u m i e j s c a w i a te właśnie rzeczy, jakie spotykamy nieustannie, nie dbając o to, jakie cechy racjonalne bądź estetyczne umyśliliśmy sobie im przypisywać i wpierać. A ile razy mówiono o realizmie w sztuce, aby potem zamiast z rzeczywistości sztukę można było robić z surogatów rzeczywistości, a mianowicie z rzeczy możliwie najbardziej sprawdzonych i możliwie najmniej pojawiających się w otoczeniu nowoczesnego człowieka, na przykład z alegorii pór roku, z egzotyki wiejskiego życia, czy też nawet z aktów, bukietów i martwych natur, szczególnie przeznaczonych wyłącznie do celów artystycznych<sup>11</sup>.

Chalupecký, podobnie jak Teige, zauważa zatem konwencjonalny i *stricte* semiotyczny charakter rozmaitych iluzji rzeczywistości, które wmawialiśmy sobie za pośrednictwem sztuki realistycznej, myśląc, że mamy do czynienia z „rzeczywistością samą”.

U autora manifestów Grupy 42 pojawia się interesujący koncept performatywnej *mimesis*, która nie jest bierną tautologią, ale aktywnym odkrywaniem rzeczywistości. Koncepcja ta wydaje się mieć swoje korzenie w nowoczesnym ujęciu epifanicznego charakteru sztuki oraz formalistycznym ujęciu nowości: sztuka nie odtwarza czegoś, co istniało „przed” nią albo „poza” nią, lecz tworzy i odkrywa swój przedmiot. W artykule *Umění napodobí skutečnost* (*Sztuka naśladuje rzeczywistość*, 1942) Chalupecký porównuje ową performatywność z Nietzscheańską koncepcją powtórzenia:

Dzieło sztuki nie chce naśladować rzeczywistości przedmiotowej: chce jej dorównać. Nie chce podawać o niej informacji: chce ją rekonstruować. Chce być rzeczywistością „raz jeszcze”, Nietzscheańskim zaklęciem „wróc”<sup>12</sup>.

Tak właśnie – antropologicznie i poznawczo – ujęty „surowy realizm” jest ponadczasowym, jedynym programem wszelkiej sztuki, która próbuje go zrealizować za pomocą różnych koncepcji i technik. „W sztuce nie chodzi o piękno, lecz o rzeczywistość”<sup>13</sup>. Podobnie jak Teige – a także Bohuslav Brouk – Chalupecký poświęca dużo miejsca problemowi alienacji nowoczesnego człowieka ze świata rzeczy; na skutek postępującej

<sup>11</sup> J. Chalupecký, *Svět v němž žijeme*, [w:] tegoż, *Obhajoba umění...*, dz. cyt., s. 73. W tłumaczeniu polskim: J. Chalupecký, *Świat, w którym żyjemy*, [w:] tegoż, *Gluchy brudnopis*, dz. cyt.

<sup>12</sup> J. Chalupecký, *Umění napodobí skutečnost*, [w:] tegoż, *Obhajoba umění...*, dz. cyt., s. 101.

<sup>13</sup> Tamże, s. 103.



mechanizacji i pragmatyzacji życia nie ma już związku między ludzką subiektywnością a obiektywnością rzeczywistości przedmiotowej. Dlatego też surrealizm rezygnuje z konwencjonalnej rozpoznawalności przedmiotów i decyduje się na „nierealistyczny” sposób ich przedstawiania, dzięki zabiegowi deautomatyzacji czy udziwnienia rozbija praktyczny schemat ich doświadczania.

W tużpowojennym tekście *Nový realismus* (*Nowy realizm*, 1945/1946) Chalupcecký podejmuje problem pozornej dywersyfikacji sceny artystycznej na dominujące kierunki, z których jednak żaden nie odpowiada w pełni jego koncepcji nowego realizmu:

Rozwój nowoczesnych sztuk plastycznych zdaje się coraz bardziej zaostrzać problem nieciągłości między rzeczywistością a obrazem. Malarz albo musi porządkować obraz rzeczywistości przedmiotowej, albo przeciwstawić go jej; albo zdecydować, że jego obraz reprezentować będzie coś zewnętrznego i dlatego pozbawiony został swej istoty plastycznej, albo że odwróci się od wszystkiego, co nie jest nim samym, i stworzy się z samego siebie, jako nieskażone niczym królestwo barwnych kształtów czy wyzwoloną scenę poetyckiej fantazji. Realizm opisowy, malarstwo abstrakcyjne albo nadrealizm – oto jedyne możliwości, przed którymi stoi nowoczesny artysta (...) <sup>14</sup>.

Co znamienne, również tutaj nadrealizm postrzegany jest jako jeden z wariantów realizmu; interpretowanie go jako „ucieczki od rzeczywistości” w krainę wyobraźni i snu jest nadużyciem i zafałszowaniem jego sensu historycznego. Oddala to zatem koncepcję Chalupceckiego od ujęcia surrealizmu u późnego Teigego, zbliża ją zaś do późniejszej reinterpretacji tego kierunku w duchu ÚDS – „útěk do skutečnosti” (ucieczki w rzeczywistość).

Nadrealistyczny sen nie jest tym, który stopniowo ucieka w abstrakcyjne niezobowiązanie, w bezkształtny błogostan, a ostatecznie nieświadomość snu i śmierci. Wręcz odwrotnie, w zdolnościach imaginacji i snu nadrealizm poszukuje i znajduje szczególnie krótką drogę do tego, co konkretne, surowe i prawdziwe; a jeżeli chce rekonstruować ów oniryczny świat imaginacji, to po to, aby przytomne dzieło, które stworzy, było wyrazem najbardziej wewnętrznej zgodności człowieka z tym, czym żyje i gdzie żyje <sup>15</sup>.

Kulminacją tej postawy artystycznej są dla krytyka *objets trouvés* – bezpośrednie cytaty z rzeczywistości i wyraz wiary w realność świata,

<sup>14</sup> J. Chalupcecký, *Nový realismus*, [w:] tegoż, *Obhajoba umění...*, dz. cyt., s. 140.

<sup>15</sup> Tamże, s. 142.

odrzuć wszelkiej plastyczności. Czym jest zatem realizm? Konsekwentnym odrzucaniem nieaktualnych tematów i zdevaluowanych, zamienionych w kliszę technik artystycznych.

## Vratislav Effenberger

Kwestia nieestetycznego charakteru surrealizmu (w sensie jego wykraczania poza estetykę, nie zaś antyestetyzmu) – którą, jak się zdaje, po raz pierwszy poruszył właśnie Chalupický – podjęta zostaje już pod koniec lat czterdziestych przez Vratislava Effenbergera w nieopublikowanym do dnia dzisiejszego tekście *Surrealismus není Umění* (*Surrealizm nie jest Sztuką*, 1947). Podczas gdy Teige w tym samym czasie (w okolicznościach wspomnianej wystawy *Mezinárodní surrealismus*) sytuuje surrealizm w szerokim kontekście ewolucji sztuki, Effenberger robi dokładnie odwrotnie: proklamuje jego całkowicie nieartystyczny czy nawet antyartystyczny charakter. Cezurę w rozwoju kierunku stanowić ma natomiast II wojna światowa. Surrealizm, choć posługuje się środkami tradycyjnie uznawanymi za artystyczne, jest raczej ruchem ideowym lub filozoficznym – twierdzi Effenberger również dwadzieścia lat później, w tekście *Moderní umění a psychoanalýza* (*Sztuka nowoczesna i psychoanaliza*). Pojęcie to wykracza jednak poza międzywojenną koncepcję dialektyczną, zakładającą zniesienie opozycji między sztuką a życiem.

U Effenbergera ponownie pojawiają się klasyczne zarzuty kierowane pod adresem realizmu: nie interesuje go sfera emocjonalna, nie potrafi jej w żaden sposób przedstawić, uchyla się ku uproszczeniom i typizacji, skomplikowaną rzeczywistość redukuje do wymiaru banalnej i naiwnej anegdoty. Pojęcie realizmu praktycznie znika ze słownika Effenbergera, kluczowe stają się natomiast kategorie „rzeczywistości” (w ten sposób tłumacząc pojęcia „realita” oraz „skutečnost”, które w języku czeskim konotują także „prawdziwość”, „faktyczność”, „realność”) i autentyczności.

W wielu tekstach zebranych w książce *Realita a poesie. K vývoje dialektice moderního umění* (*Rzeczywistość i poezja. O dialektyce rozwoju sztuki nowoczesnej*, 1969) zasadniczą rolę odgrywają rozważania nad utratą kontaktu z rzeczywistością. Co ciekawe, Effenberger jako jeden z nielicznych awangardzystów czeskich (obok Teigego) przywołuje rolę dadaizmu w odnowie kultury europejskiej:

[Dadaizm] doprowadził myśl artystyczną do jakiegoś stanu zerowego, w którym konwencjonalna percepcja została tak bardzo wstrząśnięta, że jednocześnie mógł zostać odnowiony najgorętszy kontakt z surową i niestylizowaną rzeczywistością, że obalona mogła zostać scenografia, za której wzniosłym uduchowieniem psychospołeczna realność miotała się w ogłupiających czeluściach ludzkiego bestialstwa. Owo odnowienie kontaktu z rzeczywistością stworzyło warunki dla powojennej orientacji surrealizmu (...), dla owego wysiłku dążącego do zbadania najskrytszych obszarów ducha ludzkiego, aby ludzka natura w wyższych i bardziej swobodnych formach wspólnoty mogła być wyswobodzona i na przyszłość chroniona<sup>16</sup>.

Realizm (i to, co realne, rzeczywiste) w ujęciu awangardowym ponownie jawi się zatem jako ściśle powiązany z kategorią nowości i odnowienia.

Dla autora *Realności i poezji* to, co realne, równoważy zawsze obecny w kulturze i sztuce pierwiastek abstrakcji: „elementy surowej, pozaestetycznej realności” w postaci wycinków i szczątków przedmiotów brutalnie, w szokujący sposób, wdzierają się do kubistycznych obrazów właśnie w momencie, gdy kubistyczne eksperymentatorstwo zmierza w kierunku abstrakcjonizmu. Paralelnie, w perspektywie psychologicznej, to, co realne, w ujęciu Effenbergera odsyła do Freudowskiej zasady rzeczywistości, oznacza brutalną deziluzję, traumatyczne wtargnięcie i przerwanie. Choć, jak już wspominałam, termin „realizm” niemal się u niego nie pojawia, to znaczy nie traktuje go on jako elementu swej poetyki, to jednak jego teoria sztuki zbliża się do Fosterowskiej koncepcji traumatycznego realizmu, z typowym dlań przesunięciem „od realności, rozumianej jako efekt reprezentacji, do realności jako rzeczy traumatycznej”<sup>17</sup>.

Rzeczywistość – jak czytamy w artykule *Podstata surrealizmu (Istota surrealizmu)* – to zasadniczo sfera psychiczna, sfera „irracjonalności, która zastrzeżona była jak dotąd dla interpretacji religijnych, metafizycznych i psychopatycznych, w których jednak surrealiści odkryć chcą najgłębszą sferę nieświadomej części ludzkiej aktywności duchowej, sferę stosunków między ego i id, które w swych konsekwencjach społecznych mają dokładnie tak samo silny i realny wpływ na kształtowanie życia jak jego warunki materialne”<sup>18</sup>. Irrealność ta jest konkretna, w sensie „interwencji

<sup>16</sup> V. Effenberger, *Realita a poezie*, Praha 1969, s. 13.

<sup>17</sup> H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 177.

<sup>18</sup> Tamże, s. 82.

w konwencjonalne związki znaczeniowe między realnymi przedmiotami a bodźcami”, między tym, co obiektywne i zewnętrzne, a tym, co subiektywne i wewnętrzne. W ten sposób można interpretować „ingerencje” i „interwencje” postawangardowych artystów, takich jak choćby Władimir Boudník czy Jindřich Heisler, w rzeczywistość.